
Karl Ditt

Zwischen Heimat und Moderne

Kultur in Westfalen während der Weimarer Republik

1. Fragestellung

Nach dem Ende des Ersten Weltkriegs verfolgte die staatliche Kulturpolitik der Weimarer Republik mehrere Ziele. Gegenüber dem Kaiserreich wollte sie die Restriktionen und Zensurbestimmungen reduzieren, so dass sich das kulturelle Leben freier entfalten könne. Anstelle des Monarchiekults und der Verherrlichung des Staates sollten die kulturellen Initiativen aus der Gesellschaft möglichst unvoreingenommen gefördert werden, um nicht nur einen gesellschaftlichen und politischen, sondern auch einen vielfältigen kulturellen Neuanfang zu ermöglichen. Damit hoffte die Kulturpolitik zugleich, das Reich gegenüber dem Ausland mehr denn je als Kulturstaat präsentieren zu können.¹ Angesichts der geringen kulturellen Kompetenzen des Reiches war die Realisierung dieser Ziele primär Sache der Länder bzw. der Provinzialverbände, d.h. der höheren Kommunalverbände, an die in Preußen der Staat die meisten seiner kulturellen Kompetenzen delegiert hatte. Zudem war sie Sache der Städte, weil diese das Gros der kulturellen Institutionen, d.h. der Theater, Bibliotheken und Museen, unterhielten und zahlreiche kulturelle Vereine unterstützten.

1 Vgl. Kurt Düwell, Staat und Wissenschaft in der Weimarer Republik. Zur Kulturpolitik des Ministers C. H. Becker, in: *Historische Zeitschrift*, Beiheft 1: Beiträge zur Geschichte der Weimarer Republik, hg. v. Theodor Schieder, München 1971, S. 31–74; Kristina Kratz-Kessemeier, *Kunst für die Republik. Die Kunstpolitik des preußischen Kultusministeriums 1918 bis 1932*, Berlin 2008; dies., *Der Reichskunstwart im Kontext. Perspektiven*, in: Christian Welzbacher (Hg.), *Der Reichskunstwart. Kulturpolitik und Staatsinszenierung in der Weimarer Republik 1918–1932*, Weimar 2010, S. 232–252.

Die öffentliche Kulturpolitik traf zu Beginn der Weimarer Republik auf ein soziokulturelles Spektrum, das sich nach Trägern, Grundanschauungen und Zielen in sechs Kreise gliedern lässt: 1. die dominante, vom Bürgertum getragene klassisch-idealistische Hochkultur, 2. die vom reformkonservativen Bürgertum gegen Ende des 19. Jahrhunderts entwickelte Heimat- und Volkstumskultur, 3. die von avantgardistischen Kreisen des Bürgertums ebenfalls gegen Ende des 19. Jahrhunderts entwickelte Kultur der Moderne, 4. die Weltanschauungskulturen der sozialistischen Arbeiterbewegung und der beiden großen Kirchen sowie 5. und 6. die traditionelle, primär ländlich bestimmte Volkskultur und die kommerzielle Massenkultur des Sports, Films und der leichten Musik, die beide der breiten Bevölkerung Unterhaltung und Vergnügen bieten wollten. Wie die öffentliche Kulturpolitik mit den Interessen dieses soziokulturellen Spektrums umging und wie dessen Kulturen darauf reagierten, sei insbesondere für die Kultur der Moderne sowie die Heimat- und Volkstumskultur in der preussischen Provinz Westfalen dargestellt.

2. Weimarer Republik

Von dem politisch-kulturellen Klimawechsel gegenüber dem Kaiserreich profitierten zunächst die sozialistische Arbeiterbewegung und ihr breites kulturelles Vereinswesen. Der Akzent ihrer Aktivitäten lag traditionell auf der Präsentation wenig nationaler, areligiöser und „fortschrittlicher“, d.h. sozialkritischer Inhalte der bürgerlichen Kultur, um ihren Mitgliedern Bildung und Aufklärung, Selbstbewusstsein, Geselligkeit und Unterhaltung zu vermitteln und das eigene Milieu zu stabilisieren.² In der Weimarer Republik differenzierte die Arbeiterbewegungskultur sich weiter aus und entwickelte neue Formen. So begannen ihre Organisationen auf Sportplätzen und in Theatern dynamische Massenauftritte etwa in Form von Gymnastikveranstaltungen oder Sprech- und Bewegungschören zu inszenieren, um – ähnlich wie durch ihre politischen Versammlungen und Straßenmärsche – Masse, Solidarität und Macht zu demonstrieren. Damit gewannen die Kulturorganisationen der Arbeiterbewegung zwar an Resonanz, verblieben jedoch in ihrem sozialen Ghetto.³

2 Vgl. z.B. Matthias Uecker, *Zwischen Industrieprovinz und Großstadthoffnung. Kulturpolitik im Ruhrgebiet der zwanziger Jahre*, Wiesbaden 1994, S. 272 ff.

3 Vgl. Stefan Goch, *Sozialdemokratische Arbeiterbewegung und Arbeiterkultur im*

Weitgehend unabhängig von der Arbeiterbewegungskultur existierte eine unterhaltungsorientierte Volkskultur von Sitten und Bräuchen, Festen und Feiern, die sich zum Teil mit den kirchlichen Kulturen überschneidet.⁴ Unter dem Einfluss der Industrialisierung technisierte und kommerzialisierte sie sich teilweise; diese Prozesse zeigten sich etwa in den Kirmessen. Seit der Jahrhundertwende wurde die Volkskultur durch neue Unterhaltungsformen teils ergänzt, teils aber auch abgelöst. Dazu gehörte der ursprünglich bürgerlich geprägte Sport, der mit einzelnen seiner Formen jetzt auch bei den Unterschichten Resonanz gewann, und der Film, der nach der Eroberung der Kirmessen und einzelner Wirtshäuser zum Aufbau von Kinopalästen führte, so dass sich der Filmbesuch von den Unterschichten auf das Bürgertum ausdehnte. Beide Unterhaltungsformen entwickelten sich in der Weimarer Republik zu Kernbereichen der kommerziellen Massenkultur.⁵

Von der Liberalisierung des kulturellen Lebens und der öffentlichen Kulturpolitik kaum betroffen war die humanistisch-idealistische Kultur des Bürgertums, bewegte sie sich doch traditionell in den etablierten kulturellen und gesellschaftlichen Schranken. Auf der einen Seite büßte sie angesichts der Entfaltung der anderen Kulturen etwas von ihrer hegemonialen Funktion ein, auf der anderen Seite erhielt sie Unterstützung durch die Gründung bzw. Übernahme von Theatern, Buch-, Kunst- und Geschichtssammlungen, die die Kommunen in den 1920er Jahren häufig unter den Zielsetzungen vornahm, das kulturelle Erbe zu sichern und die Volksbildung zu fördern.

2.1 Kulturelle Moderne

Von dem politischen Klimawechsel profitierte insbesondere die kulturelle Moderne, die vor allem im Design, der Architektur, Kunst, Literatur und dem Theater zum Ausdruck kam. Sie war seit dem Ende des 19. Jahrhunderts entstanden und wandte sich gegen die Auffassungen der idealistisch-humanistischen Kultur, wonach es ein absolutes, konstantes Ideal der Schönheit gebe und wo-

Ruhrgebiet. Eine Untersuchung am Beispiel Gelsenkirchen 1848–1975, Düsseldorf 1990; Dagmar Kift (Hg.), *Kirmes – Kneipe – Kino. Arbeiterkultur im Ruhrgebiet zwischen Kommerz und Kontrolle (1850–1914)*, Paderborn 1992.

- 4 Vgl. z.B. Annette Krus-Bonazza, „Auf Cranger Kirmes“. Vom Pferdemarkt zum Oktoberfest des Westens, Münster 1992; Barbara Stambolis, *Religiöse Festkultur. Tradition und Neuformierung katholischer Frömmigkeit im 19. und 20. Jahrhundert: Das Liborifest in Paderborn und das Kilianifest in Würzburg im Vergleich*, Paderborn 2000.
- 5 Vgl. z.B. Gisela Framke (Hg.), *Acht Stunden sind kein Tag. Freizeit und Vergnügen in Dortmund 1870–1939*, Heidelberg 1993.

nach die Künstler und Dichter die Aufgabe hätten, die Gegenwart realitätsgetreu bis idealistisch abzubilden und die Gesellschaft moralisch zu erziehen. Zu den grundlegenden Charakteristika der kulturellen Moderne gehörte daher die Abkehr von den traditionellen Formen der Widerspiegelung der Realität. Ihre Vertreter favorisierten das Experiment, die subjektive Darstellung und die Vielfalt der Perspektiven jenseits der Lehre auf Akademien und Universitäten. Entgegen der Überzeugung von der Ewigkeit ästhetischer Prinzipien und moralischer Werte betonten sie deren Relativität. Zudem fehlte ihnen in der Regel ein Idealisierungs- und ethisch-nationales Erziehungsinteresse; vielmehr war ihnen die Internationalität ihrer Ideen bewusst.⁶ Damit stießen sie im Kaiserreich vielfach auf Unverständnis, ja Diskriminierung durch die Gesellschaft und die öffentliche Kulturpolitik. In Westfalen war die kulturelle Moderne nur schwach vertreten; ihre Verbreitung und Entwicklung sei am Beispiel der Kunst exemplifiziert.

Während des Kaiserreichs gab es in Westfalen keine Künstlergruppen wie etwa im Rheinland mit den Rheinischen Expressionisten um August Macke, Heinrich Campendonk und Carlo Mense und auch keine entsprechende Sammler- und Mäzenatenszene.⁷ Diejenigen westfälischen Künstler und Künstlerinnen, die sich wie etwa Otto Modersohn und Wilhelm Morgner aus Soest, Bernhard Pankok aus Münster oder Ida Gerhardi aus Hagen der modernen Kunst im Stile des Impressionismus zuwandten,⁸ blieben ebenso vereinzelt wie die Initia-

- 6 Vgl. generell zum Verständnis der Moderne Jürgen Habermas, *Das Zeitbewußtsein der Moderne und ihr Bedürfnis nach Selbstvergewisserung*, in: ders., *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt a.M. 1985, S. 9–33.
- 7 Vgl. *Die Rheinischen Expressionisten – August Macke und seine Malerfreunde*, hg. v. Städtischen Kunstmuseum Bonn u.a., Wuppertal 1979; Ulrich Krempel (Hg.), *Am Anfang: Das junge Rheinland. Zur Kunst- und Zeitgeschichte einer Region 1918–1945*, Düsseldorf 1985; Klara Drenker-Nagels, *Die Rheinischen Expressionisten und ihre Förderer – ein Überblick*, in: Dieter Breuer/Gertrude Cepl-Kaufmann (Hg.), *Die Moderne im Rheinland. Ihre Förderung und Durchsetzung in Literatur, Theater, Musik, Architektur, angewandter und bildender Kunst 1900–1933*, Köln 1994, S. 367–382; Magdalena M. Moeller (Hg.), *August Macke und die Rheinischen Expressionisten. Werke aus dem Kunstmuseum Bonn und anderen Sammlungen*, München 2002. Einer der ersten, der in den 1920er Jahren einen Überblick über die moderne Kunstszene in Westfalen gab, war Heinrich Ossenberg. Vgl. *Kunst und Künstler Westfalens*. Aus dem Nachlass des Dr. Heinrich Ossenberg, hg. v. Carl Louis, Münster 1936.
- 8 Vgl. für Modersohn Otto Modersohn. *Fischerhude 1908–1943*, hg. v. Otto Modersohn Museum Fischerhude, Fischerhude 1993; Marina Bohlmann-Modersohn, *Otto Modersohn – Leben und Werk*, Fischerhude 2005; *Stadt Karlsruhe – Städtische Galerie* (Hg.), *Natur und Poesie um 1900. Otto Modersohn, Paula Modersohn-Becker und Worpsswede*, Petersberg 2012. Für Morgner vgl. Lucja Nerowski-Fisch,

tiven der wenigen westfälischen Museen,⁹ die moderne Kunst der Bevölkerung durch Ausstellungen vertraut zu machen. Die führende Sammlungsstätte der Provinz, das vom Provinzialverband Westfalen unterhaltene Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte in Münster, hatte zwar nach seiner Eröffnung im Jahre 1908 unter der Leitung von Adolf Brüning begonnen, moderne Kunst auszustellen. Die Bilder von Modersohn, Corinth, Liebermann, Slevogt, Nolde, Rohlf, Kollwitz, Jawlensky und Marc trafen jedoch auf eine kritische Reaktion des Publikums.¹⁰ Brünings Nachfolger Max Geisberg, der das Museum zwischen 1911 und 1934 leitete, war ein Spezialist für das Spätmittelalter und die Frühe Neuzeit. Er konzentrierte seine Sammlungs- und Ausstellungspolitik im Wesentlichen auf die mittelalterliche westfälische Kunst und überließ die Ausstellung der Moderne dem lokalen Westfälischen Kunstverein (WKV), der auch einen entsprechenden Monopolanspruch erhob.¹¹ Er selbst blieb ihr gegenüber in Distanz. Geisberg ließ zwar die volkskundliche Sammlung pflegen und eine Abteilung für Vor- und Frühgeschichte einrichten, nicht aber eine weitere für moderne Kunst: Die satzungsmäßig vorgesehene Funktion, wonach das Landesmuseum die Bevölkerung Münsters und Westfalens mit der nationalen und internationalen Kunst vertraut machen sollte, nahm er im Unterschied zu seinem Kollegen in der Provinz Hannover, Alexander Dorner, somit nur sehr beschränkt wahr.¹²

Wilhelm Morgner (1891–1917). Ein Beitrag zum deutschen Expressionismus, Soest 1984; Klaus Bussmann (Hg.), Wilhelm Morgner 1891–1917. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, Stuttgart 1991; Hermann Arnhold (Hg.), Wilhelm Morgner und die Moderne, Köln 2015. Für Pankok vgl. Bernhard Pankok. Malerei, Graphik, Design im Prisma des Jugendstils. Ausstellung und Katalog (Angelika Lorenz), Münster 1986; Gudrun Wessing, Bernhard Pankok als Portraitmaler, Münster 1988; Hans Galen (Hg.), Bernhard Pankok. Wegbereiter moderner Formgebung. Ausstellung Münster 25.5.–26.8.1990, Münster 1990. Für Gerhardi vgl. Petra Nepilly, Ida Gerhardi 1862–1927. Eine deutsche Künstlerin in Paris, Konstanz 1985; Susanne Conzen u.a., Ida Gerhardi. Deutsche Künstlerinnen in Paris um 1900, München 2012; „Wozu die ganze Welt, wenn ich nicht malte“. Ida Gerhardi (1862–1927). Briefe einer Malerin zwischen Paris und Berlin, bearb. v. Annegret Rittmann, Essen 2012.

- ⁹ Gemessen an den Einwohnerzahlen schnitt die Provinz Westfalen in der Weimarer Republik mit ihrem Museumsbesatz unter den deutschen Ländern und preußischen Provinzen sehr schlecht ab. Vgl. W. Arndt, Statistisches über die Verteilung der reichsdeutschen Museen, in: *Museumskunde NF II* (1930), S. 149–165, S. 155.
- ¹⁰ Vgl. Betka Matsche-von Wicht, Der Westfälische Kunstverein in Münster, in: *Westfalen* 59 (1981), S. 3–87, hier S. 43. Vgl. auch ebd., S. 26.
- ¹¹ Vgl. ebd., S. 21, 43.
- ¹² Vgl. Max Geisberg, *Meine Jugend im alten Münster*, hg. v. Paul Pieper, Münster 1984; Margarete Pieper, *Max Geisberg zum Gedächtnis*, in: *Westfalen* 27 (1948),



Abb. 1: Wilhelm Morgner (1891–1917), Frau mit brauner Schubkarre, 1911¹³

Die Initiativen zur Präsentation moderner Kunst gingen im Kaiserreich in der Regel weniger von den etablierten öffentlichen Museen als von gesellschaftlichen Kunstvereinen wie dem Westfälischen Kunstverein in Münster oder privaten Galerien wie etwa derjenigen des Buch- und Kunsthändlers Fischer in Bielefeld aus, der kurz nach der Jahrhundertwende in seinen Geschäftsräumen Kunst der

S. 144–146, S. 144; Karl Ditt, Raum und Volkstum. Die Kulturpolitik des Provinzialverbandes Westfalen 1923–1945, Münster 1988, S. 105 ff.; Martin Griepentrog, Kulturhistorische Museen in Westfalen (1900–1950). Geschichtsbilder, Kulturströmungen, Bildungskonzepte, Paderborn 1998, S. 59 ff.; Gisela Weiß, Grenzüberschreitungen – Zur Sammlungsgeschichte moderner Kunst im Westfälischen Landesmuseum, in: Erich Franz (Red.), Die Zeit der Betrachtung. Werke der Moderne bis 1945 im Westfälischen Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Münster 1999, S. 9–37. Vgl. für die Provinz Hannover Monika Flacke-Knoch, Museumskonzeptionen in der Weimarer Republik. Die Tätigkeit Alexander Dorners im Provinzialmuseum Hannover, Marburg 1985.

13 Eigentum LWL-Museum für Kunst und Kultur (Westfälisches Landesmuseum), Münster, Inv. Nr. 1433 LM; Foto: Sabine Ahlbrand-Dornseif. Wilhelm Morgner war zusammen mit Paul August Böckstiegel einer der bedeutendsten expressionistischen Maler Westfalens. Seine „Frau mit brauner Schubkarre“ zeigt ein in kräftigen Farben gehaltenes und im Stile Vincent van Goghs abstrahiertes Motiv, das von dem Kontrast zwischen einem dynamisch gehaltenen Himmel und Erdboden sowie dem ruhigen, „erdenschweren“ Standbild einer Bauernfrau lebt.

Moderne ausstellte und das „Bielefelder Kunstblatt“ herausgab. Größere Bedeutung für die Förderung der modernen Kunst erreichte in Westfalen während des Kaiserreichs nur die Gründung des Folkwang-Museums im Jahre 1902 in Hagen durch den Industrieerben und Bankierssohn Karl Ernst Osthaus.¹⁴ Er versammelte hier unter der Beratung durch den Architekten, Designer und Mitbegründer des „Deutschen Werkbundes“ Henry van de Velde nicht nur moderne europäische Kunst, sondern zog auch mehrere Künstler der Moderne zusammen (Christian Rohlf, Johan Thorn-Prikker, Milly Steger, Max Schulze-Sölde u.a.),¹⁵ gründete eine Malschule und hielt auch selbst Vorträge, um auf diese Weise durch Information, Vorbild und Lehre die moderne Kunst zu vermitteln. In der Tat wurde das Folkwang-Museum zu einer Pilgerstätte für interessierte Künstler aus Westfalen, die aus seinen Ausstellungen und Sammlungen – insbesondere zur französischen Kunst – mannigfache Anregungen gewinnen konnten.¹⁶ Osthaus starb jedoch zu Beginn der Weimarer Republik, und die Bestände seines Museums sollten nach dem Willen seiner Erben verkauft werden. Obwohl ihr Wert und ihre Bedeutung unbestritten waren, sahen sich der Provinzialverband

14 Vgl. Hertha Hesse-Frielinghaus u.a., Karl Ernst Osthaus. Leben und Werk, Recklinghausen 1971; Der westdeutsche Impuls 1900–1914. Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet. Die Folkwang-Idee des Karl Ernst Osthaus, Red. Anna-Christa Funk-Jones/Johann Heinrich Müller, Hagen 1984.

15 Vgl. Walther Scheidig, Christian Rohlf, Dresden 1965; Paul Vogt, Christian Rohlf, Köln 1967; Klaus Bußmann/Reinhold Happel (Hg.), Christian Rohlf. Gemälde. Katalog, Stuttgart 1989; Birgit Schulte, Christian Rohlf. Musik der Farben. Sammlungskatalog der Werke im Osthaus Museum Hagen, Hagen 2009; Christiane Heiser u.a. (Hg.), Johan Thorn Prikker. Mit allen Regeln der Kunst. Vom Jugendstil zur Abstraktion, Rotterdam 2010; Birgit Schulte (Hg.), Die Grenzen des Frauseins aufheben. Die Bildhauerin Milly Steger 1881–1948, Hagen 1998; Gora Jain, Die anthropologisch fundierte Werkidee im Œuvre der Bildhauerin Milly Steger (1881–1948), Herbolzheim 2002; Max Schulze-Sölde 1887–1967. Ein Mensch seiner Zeit. Gemälde. Zeichnungen. Druckgrafik, hg. v. Margarete-Anne u. Ulrich Löer, Soest 2012; Caroline Theresia Real, Studien zum malerischen Werk des Künstlers Max Schulze-Sölde (1887–1967), Diss. masch. Münster 2005.

16 Vgl. Hans Wille, Westfalen und die „Moderne“, in: Reinhold Happel (Hg.), Der Expressionismus und Westfalen, Münster 1990, S. 9–15, S. 12; Jutta Hülsewig-Johnen, Westfälischer Weltsinn. Expressionismus in der Provinz, in: dies./Thomas Kellein (Hg.), Der Westfälische Expressionismus, München 2010, S. 8–11, S. 9, 11; Birgit Schulte, „Die Moderne siegt in Hagen“. Karl Ernst Osthaus als Förderer der Avantgarde in der Provinz, in: Sophie Reinhardt (Hg.), Avantgarden in Westfalen? Die Moderne in der Provinz 1902–1933, Münster 1999, S. 27–39; Ilse Tjardes, Studien zu Leben und Werk des westfälischen Künstlers Eberhard Viegner (1890–1967), Münster 1989, S. 4f.; Anna Christa Funk, Rohlf, Böckstiegel, Morgner. Drei Maler sehen Westfalen, den Menschen und die Landschaft. Ausstellung Karl Ernst Osthaus Museum Hagen 10.10–9.11.1974, o.O. o.J. [1975].

Westfalen und die Stadt Hagen, die von den öffentlichen Einrichtungen in Westfalen am ehesten dafür in Frage kamen, zu einem Ankauf außerstande, so dass die Sammlung schließlich aufgrund des finanziellen Engagements von Ruhrindustriellen im Jahre 1922 an die Stadt Essen ging.¹⁷ Damit fiel das bedeutendste Zentrum der kulturellen Moderne in Westfalen weg.

Mit dem Beginn der Weimarer Republik entstand jedoch nicht nur im Kulturleben des Reichs, sondern speziell auch in Westfalen eine Aufbruchstimmung. Die Vorbehalte gegenüber der modernen Kunst ließen nach,¹⁸ und die städtischen Museen begannen sich für die moderne Kunst zu öffnen. Mehrere Künstler entwickelten eine überregionale Bedeutung, indem sie den Stilwandel in der Malerei und Bildhauerei nicht nur nachvollzogen, sondern auch mitgestalteten, wie z.B. Peter August Böckstiegel oder Eberhard Viegener bzw. in der zweiten Generation z.B. Josef Albers, Fritz Levedag oder Fritz Winter.¹⁹ Darüber hinaus entstanden in mehreren westfälischen Städten Künstlervereinigungen. Kristallisationspunkt war nicht selten die Existenz einer Kunstgewerbeschule, aus der der künstlerische Nachwuchs hervorging, oder eines Museums, das Ausstellungs- und Ankaufsmöglichkeiten bot. In Münster wurde im Jahre 1919 die Künstlergemeinschaft „Schanze“ gegründet. Sie begann wenige Jahre später Ausstellungen im Landesmuseum zu organisieren; ihre Mitglieder bewegten sich mit ihren Motiven, Malweisen und Farbgebungen in vergleichsweise großer Realitätsnähe und Pub-

17 Vgl. Paul Vogt, *Museum Folkwang Essen. Die Geschichte einer Sammlung junger Kunst im Ruhrgebiet*, Köln 1983; Ditt, *Raum und Volkstum* (wie Anm. 12), S. 111 f.; Griepentrog, *Museen* (wie Anm. 12), S. 100 ff.

18 Vgl. Paul Vogt, *Geschichte der deutschen Malerei im 20. Jahrhundert*, Köln 1976, S. 151 ff.

19 Vgl. Eugen Gomringer, *Josef Albers. Das Werk des Malers und Bauhausmeisters als Beitrag zur visuellen Gestaltung im 20. Jahrhundert*, Starnberg 1968; Solomon R. Guggenheim Museum u.a. (Hg.), *Josef Albers. Eine Retrospektive*, Köln 1988; Josef Helfenstein/Henriette Mentha (Hg.), *Josef und Anni Albers. Europa und Amerika. Künstlerpaare – Künstlerfreunde*, Köln 1998; Levedag, *Zeichnungen 1924–1951. Texte Joachim Büchner/Frederic Voiley*, Weingarten 1985; Eva Schmidt (Hg.), *Fritz Levedag 1899–1951. Gemälde und Zeichnungen. Ausstellungskatalog*, Münster 1991; *Bauhauskünstler Fritz Levedag. 1997. Kunstsammlungen Böttcherstraße Bremen. Ausstellungskatalog des Westfälischen Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte Münster*, Münster 1997; Gabriele Lohberg, *Fritz Winter – Leben und Werk*, München 1986; Johann-Karl Schmidt, *Fritz Winter*, Stuttgart 2000; *Gustav-Lübcke-Museum Hamm u.a. (Hg.), „Man lebt im Wirken der Schöpfung“*. Fritz Winter zum 100. Geburtstag, Bramsche 2005; *basis bauhaus. Ausstellung des Westfälischen Museumsamtes*, Münster 1995. Vgl. insgesamt den Überblick von Jutta Hülsewig-Johnen/Thomas Kellein (Hg.), *Der westfälische Expressionismus*, München 2010.

likumspräferenz.²⁰ Demgegenüber spiegelten die vom WKV organisierten, mehr auf überregional bekannte Künstler zurückgreifenden Ausstellungen die Tendenzen und die Vielfalt der künstlerischen Moderne deutlicher wider.²¹

Auch in Bielefeld gründeten nach einem ersten Anlauf im Jahre 1909 mehrere Künstler im Jahre 1919 eine Gruppe, „Der Wurf“. Zwei Jahre später wurde im Städtischen Museum ein eigener Raum eingerichtet, in dem Werke moderner Bielefelder und deutscher Künstler gezeigt wurden. Im Jahre 1928 entstand daraus ein eigenes Kunstmuseum, ein Jahr später ein Freundeskreis, in dem Vertreter der Bielefelder Oberschicht stark vertreten waren.²² Ebenfalls im Jahre 1919 gründeten 18 Künstler in Dortmund die Dortmunder Künstlervereinigung, von der sich im Jahre 1925 mehrere trennten und eine Dortmunder Künstlergenossenschaft gründeten.²³ In Paderborn fand sich im Jahre 1923 eine Gruppe von Malern unter dem Namen „Fünf Westfalen“ zusammen, die bis zu ihrer Auflösung im Jahre 1928 in mehreren westfälischen Museen ihre zumeist expressionistischen Werke ausstellte.²⁴ Im Jahre 1924 wurde in Hagen die Künst-

20 Vgl. Rita Kauder-Steiniger, Die „Freie Künstlergemeinschaft Schanze“ in Münster 1919 bis 1933, in: Westfalen 74 (1996), S. 181–200; dies., Avantgarde in Münster, in: Sophie Reinhardt u.a. (Hg.), Avantgarden in Westfalen? Die Moderne in der Provinz 1902–1933, Münster 1999, S. 49–67, S. 50 f.; Die freie Künstlergemeinschaft Schanze. Zur 25. Jahresschau, Münster 1947; Fünfzig Jahre Freie Künstlergemeinschaft Schanze. Münster 1919–1969, bearb. v. H.L. Metelmann, Münster 1969; 75 Jahre Schanze 1919–1994. Freie Künstlergemeinschaft e.V., Münster 1994.

21 Vgl. zu dem modernisierungsfördernden Einfluss der Dozenten des kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Münster auf den Westfälischen Kunstverein Karl Noehles, Die Ära der Vereinspräsidenten Ehrenberg (1903–1920) und Wackernagel (1921–1954), in: Westfalen 59 (1981), S. 88–92.

22 Vgl. Otto Fischer Buch- und Kunsthandlung. Fünfzig Jahre Wirken für Buch und Bild. Bielefeld 1901–1951, Bielefeld 1951; Rüdiger Jörn, Kunst in Bielefeld. Malerei und Graphik 1900–1933. Ausstellungskatalog, Bielefeld 1983; Jutta Hülsewig-Johnen, Moderne Kunst in Bielefeld. Otto Fischer und Heinrich Becker, in: Sophie Reinhardt (Hg.), Avantgarden in Westfalen? Die Moderne in der Provinz 1902–1933, Münster 1999, S. 41–48; dies., Vom Kunsthaus zur Kunsthalle Bielefeld, in: Andreas Beaugrand (Hg.), Stadtbuch Bielefeld. Tradition und Fortschritt in der ostwestfälischen Metropole, Bielefeld 1996, S. 386–391, S. 386 ff.; Andreas Beaugrand/Christian Stiesch, „Die Kunst ist lange bildend, ehe sie schön ist.“ (Goethe). Der Bielefelder Kunstverein, in: ebd., S. 192–202.

23 Vgl. Friedrich Wilhelm Saal, Persönlichkeiten und Vereinigungen im Dortmunder Kulturleben 1900–1933, in: Alois Klotzbücher (Hg.), Literarisches Leben in Dortmund. Beiträge zur Geschichte von Literatur, Buchhandel und Vereinen, Dortmund 1984, S. 89–174, S. 94.

24 Vgl. Friederike Steinmann u.a., Paderborner Künstlerlexikon. Lexikon Paderborner Künstlerinnen und Künstler des 19. und 20. Jahrhunderts in der Bildenden Kunst, Paderborn 1994, S. 34 f., 132, 183 f., 270, 282.

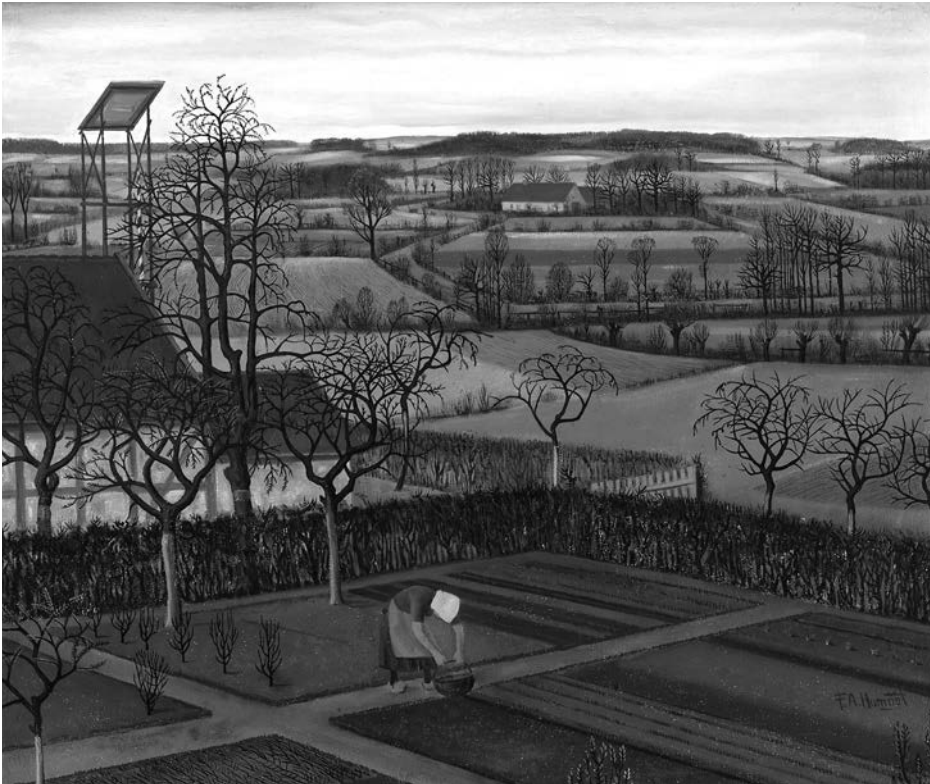


Abb. 2: Franz Homoet (1896–1971), Landschaft bei Münster (Roxel), um 1930²⁵

lervereinigung „Hagenring“ gegründet.²⁶ In Hamm entstand im Jahre 1927 die Künstlergemeinschaft „Junges Westfalen“ um den Kunsthistoriker Dr. Heinrich Ossenberg, einen Mitarbeiter des Leiters des Gustav-Lübcke-Museums in

25 Eigentum Stadtmuseum Münster, Foto: Thomasz Samek. Franz Homoet, Studienrat für Kunst und Geographie am Gymnasium Paulinum in Münster, gehörte der Künstlervereinigung „Schanze“ an. „Seine Landschaft bei Münster (Roxel)“ ist im Stil der „Neuen Sachlichkeit“ gehalten; die Präzision der Malweise, die geometrische Gestaltung und der aufgeräumte Zustand am Ende des Winters betonen den Charakter der münsterländischen Parklandschaft.

26 Die Festschriften 60 Jahre Hagenring, Hagen 1984, und 90 Jahre Hagenring, Hagen 2014, sind für die Frühzeit dieser Vereinigung unergiebig. Vgl. zu einzelnen Künstlern des Hagenrings jedoch Klaus Kösters (Hg.), *Anpassung – Überleben – Widerstand: Künstler im Nationalsozialismus*, Münster 2012, sowie die Ausstellungskataloge des „Hagenrings“ in: *Verwaltungsarchiv des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe*, Münster [VA LWL] 701, Nr. 17. Vgl. auch Nr. 28.

Hamm, Ludwig Bänfer.²⁷ Eigentümlich war, dass ihre Mitglieder, zu denen Theo Hölscher, Josef Wedewer, Otto Coester, Eberhard Viegner, Carlo Mense und Theodor Brün gehörten, „möglichst westfälischen Stammes“ sein sollten. Ihre Werke waren im Stil der Neuen Sachlichkeit gehalten.²⁸

In Gelsenkirchen gründeten Anfang 1921 mehrere Künstler die „Vereinigung Westfälischer Künstler und Kunstfreunde“ in Kooperation mit dem Westfälischen Kunstverein und dem Westfälischen Heimatbund unter der Beteiligung von Oberpräsident Bernhard Wurmeling und dem Ehrenvorsitz des Landeshauptmanns des Provinzialverbandes Westfalen, Franz Dieckmann.²⁹ Zudem waren Vertreter des Besitz- und Bildungsbürgertums, höhere Verwaltungsbeamte und Angehörige der Heimatbewegung sowie auch der modernen Kunst vertreten. Das Ziel der Vereinigung war wenig revolutionär; es bestand darin, „die Natur- und Kunstdenkmäler Westfalens zu schützen und zu pflegen und das Interesse für die Kunst im allgemeinen und für die Zwecke der Künstlerschaft im besonderen zu wecken und zu heben.“ Ihren Mitgliedern bot sie gegen einen vergleichsweise hohen Beitrag den Vorteil einer Jahresgabe, der Beteiligung an einer Jahresverlosung und des verbilligten Bezugs einer Heimatzeitschrift. Noch im Gründungsjahr initiierte sie die erste „Große Westfälische Kunstausstellung“, auf der westfälische Künstler jeder Stilart ihre Werke präsentieren sollten.³⁰ Die hier und in den folgenden Großen Westfälischen Kunstausstellungen, auf der

27 Vgl. Herbert Zink, *Das Städtische Gustav-Lübcke-Museum in Hamm. Gegründet von Bürgern für die Bürger*, Hamm 1981, S. 68 f.

28 Vgl. Heinrich Ossenberg, *Künstlergruppe „Junges Westfalen“*, in: *Der Schacht* 5 (1929), S. 467–482; Gudrun Raatschen, *Heinrich Ossenberg und die Künstlergruppe „Junges Westfalen“*, in: Sophie Reinhardt (Hg.), *Avantgarden in Westfalen? Die Moderne in der Provinz 1902–1933*, Münster 1999, S. 79–87, Zitat S. 79. Zu Hölscher vgl. Heinrich Ossenberg, *Theo Hölscher. Ausstellungskatalog*, Hamm 1929; Franz Pöggeler, *Magie der Technik. Technik der Magie. Das Werk des Malers Theo Hölscher*, in: *Westfalenspiegel* 2 (1957), S. 25–28; *Städtisches Gustav-Lübcke-Museum Hamm* (Hg.), *Theo Hölscher. Gemälde, Zeichnungen, Graphik. Ausstellungskatalog*, Hamm 1981. Zu Coester vgl. Christine Borchers/Jiri Sestka, *Otto Coester*, Düsseldorf 1991. Zu Wedewer vgl. Lothar Romain (Hg.), *Josef Wedewer 1896–1979*, Leverkusen 1997. Zu Brün vgl. *Theodor Brün. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik und Plastik*, Hamm 1979.

29 Der Provinzialverband Westfalen zahlte der Vereinigung einen jährlichen Verwaltungskostenbeitrag von 500 Mark. Vgl. VA LWL 701, Nr. 43.

30 Vgl. den Aufruf „An die Künstler und Kunstfreunde Westfalens!“ der Vereinigung westfälischer Künstler und Kunstfreunde, in: *Heimatblätter der Roten Erde* 2 (1921), S. 318–319; Sophie Reinhardt, „... die Wende der modernen Seele“. *Aufbruchstimmung in Westfalen*, in: dies. (Hg.), *Avantgarden in Westfalen? Die Moderne in der Provinz 1902–1933*, Münster 1999, S. 13–26, S. 18 f. Die Vereinigung wurde im Jahre 1933 aufgelöst.

jeweils mehr als einhundert westfälische Künstler vertreten waren,³¹ ausgestellten Bilder zeigten Portraits, Tierbilder, Landschaften und Stadtszenen, die sich stilistisch vor allem im Übergang vom Expressionismus zur Neuen Sachlichkeit bewegten.³² Kunstkritiker interpretieren sie jedoch aufgrund der vielfach ländlichen Motive gerne in Begriffen des „westfälischen Volkstums“.

Das enge Spektrum der modernen Stilrichtungen der westfälischen Künstler, in denen weder die Formen der Avantgarde, etwa des Dadaismus, Futurismus oder Surrealismus, noch die Formen des Konstruktivismus vertreten waren,³³ die Beteiligung von traditionell und modern malenden Künstlern sowie von Vertretern der Heimatbewegung in einer regionalen Kunstorganisation, schließlich auch die hohe Zahl von Motiven aus den westfälischen Landschaften unter den ausgestellten Werken deuten darauf hin, dass die künstlerische Moderne in Westfalen wenig radikal war und dass es durchaus Gemeinsamkeiten und Möglichkeiten der Zusammenarbeit zwischen diesen unterschiedlich orientierten Gruppen gab bzw. dass das Absatzinteresse etwaige ideologische Differenzen überwinden konnte. Selbst renommierte westfälische Vertreter der künstlerischen Moderne wie die Expressionisten Peter August Böckstiegel oder Eberhard Viegener verstanden sich als „Bauernmaler“, wurden in einem essenziellen Sinne als Westfalen bezeichnet oder akzeptierten in den Interpretationen ihrer Wer-

31 Vgl. Kunstausstellung Recklinghausen 28.5.–7.6.1925, hg. v. Verkehrsamt Recklinghausen, Recklinghausen 1925, und Vereinigung Westfälischer Künstler und Kunstfreunde e.V., Zweite Grosse Westfälische Kunstausstellung 13.–28.5.1928 Stadthalle Hagen [Ausstellungskatalog], o.O. o.J., in: VA LWL 701, Nr. 43. Vgl. auch Zweite große Westfälische Kunstausstellung, in: Die Heimat 10 (1928), S. 199–201; 3. Grosse Westfälische Kunstausstellung der Vereinigung Westfälischer Künstler und Kunstfreunde e.V. 1929, Münster i.W. Stadthalle o.O. o.J., in: VA LWL, 701, Nr. 43; Robert Nissen, Die Dritte Große Westfälische Kunstausstellung 1929 in Münster, in: Die Heimat 11 (1929), S. 164–169; Die 5. Große Westfälische Kunstausstellung. Ansprache des Malers Eberhard Viegener bei der Eröffnungsfeier, in: Die Westfälische Heimat 13 (1931), S. 206–209; Hermann Stuff, 6. Große Westfälische Kunstausstellung, in: Das schöne Münster 4, H. 13, 1.7.1932, S. 184–198; 6. Grosse Westfäl. Kunstausstellung Münster der Vereinigung Westfälischer Künstler und Kunstfreunde, o.O. o.J., in: VA LWL 701, Nr. 43. Auf den Großen Westfälischen Kunstausstellungen waren z.B. Werke von Peter August Böckstiegel, Ernst Hase, Theo Hölscher, Christian Rohlf, Eberhard Viegener, Ernst Bahn, Bernhard Peppinghege, Josef Wedewer, Bernhard Bröker und Max Schulze-Sölde vertreten.

32 Vgl. zur Neuen Sachlichkeit Wieland Schmied, Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland 1918–1933, Hannover 1969; Gerd Presler, Glanz und Elend der 20er Jahre. Die Malerei der Neuen Sachlichkeit, Köln 1992.

33 Vgl. als guten Überblick über die Stilrichtungen der Kunst in der Weimarer Republik Erich Steingräber (Hg.), Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre, München 1979.

ke westfälische Volkstumscharakteristika.³⁴ Bemerkenswert ist zudem, dass das Spektrum der Darstellungsweisen von Malern wie Bernhard Peppinghege, Franz Homoet, Carl Busch oder Otto Coester, die in den 1920er Jahren zur Moderne gerechnet werden können, so breit bzw. leicht erweiterungsfähig war, dass ihre Bilder auch auf der von den Nationalsozialisten organisierten Großen deutschen Kunstausstellung in München im Jahre 1938 ausgestellt werden konnten.³⁵ Nicht zu Unrecht bemerkte der Münsterische Kunstkritiker Wilhelm Vernekohl im Jahre 1938 anlässlich der Jahresschau der „Schanze“, dass deren Mitglieder 1933 nicht umlernen mussten.³⁶

Trotz der Vielzahl der in Westfalen während der Weimarer Republik entstehenden lokalen Künstlergruppen kristallisierte sich hier jedoch keine namhafte Galerie heraus, die sich der Vermarktung der modernen Kunst zuwandte. Der aus einer münsterischen Kaufmannsfamilie stammende Kunsthändler Alfred Flechtheim, der sich zu einem der renommiertesten Galeristen des Reiches entwickelte, fing nicht in Münster, sondern in Düsseldorf an und übernahm von hier aus nur zeitweise die Vermarktung einiger Werke westfälischer Künstler, so z.B. von Eberhard Viegener oder Max Schulze-Sölde.³⁷ Er kam zwar mit dem

34 Vgl. Karl Großmann, Peter August Böckstiegel, der westfälische Bauernmaler, in: Die Tide 5 (1928), H. 3, S. 95–106; Vita von Wedel, Böckstiegel und Westfalen, in: Ernst Gerhard Güse (Hg.), Peter August Böckstiegel. Retrospektive zum 100. Geburtstag. Ausstellungskatalog, Münster 1989, S. 17–25, S. 17. Vgl. für Eberhard Viegener: Die 5. Große Westfälische Kunstausstellung (wie Anm. 31), S. 206; Ernst Lorenzen, Eberhard Viegener, in: Heimatblätter der Roten Erde 2 (1921), S. 115–118.

35 Vgl. Josef Bergenthal, Westfälische Künstler in München/Dortmund und Münster, in: Heimat und Reich (1938), S. 464–470. Vgl. auch Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster/Westf., Westfalens Beitrag zur Deutschen Kunst der Gegenwart. Malerei, Plastik, Graphik. Katalog der Eröffnungsausstellung des „Hauses Rothenburg“, Münster 1937. Vgl. zu den einzelnen Künstlern in Westfalen während der Weimarer Republik und des Dritten Reiches den Überblick in: Kösters, Anpassung (wie Anm. 26).

36 Wilhelm Vernekohl, Ueber das Westfälische in der Kunst. Zur Jahresschau der Freien Künstlergemeinschaft „Schanze“ in Haus Rothenburg, in: Das schöne Münster 10 (Dezember 1938), S. 197–212, S. 205.

37 Vgl. Kauder-Steiniger, Avantgarde (wie Anm. 20), S. 54; Alfred Flechtheim. Sammler, Kunsthändler, Verleger, hg. v. Kunstmuseum Düsseldorf/Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 1987; Ottfried Dascher, Alfred Flechtheim. Sammler, Kunsthändler, Verleger, Wädenswil 2011, S. 135 f., S. 139. Zu Viegener vgl. Tjardes, Eberhard Viegener (wie Anm. 16); Eberhard Viegener. Ausstellungskatalog (Thomas Grochowiak), Recklinghausen 1965; Bernhard Kerber, Der Maler Eberhard Viegener, Soest 1982; Birgit Schulte (Hg.), Eberhard Viegener 1890–1967. Ausstellung Münster, Münster 1990; Bernd Brandes-Druba, Annemarie und Eberhard Viegener. Ein Künstlerehepaar in Westfalen, Schleswig 1995; Klaus Kösters, Eberhard

WKV und dem Dortmunder Museum, nicht aber mit dem Landesmuseum ins Geschäft.³⁸ In Westfalen war offenbar während der Weimarer Republik der Markt für die in mehreren Orten entstehenden Künstlergruppen klein und für die moderne Kunst zu klein. Darauf deutet auch die Resonanz der Großen Westfälischen Kunstausstellungen hin: Auch hier blieb die Resonanz der Künstler – gemessen an den verkauften Bildern und ihrer Würdigung in der Presse – gering. Einige Werke wurden vom Landesmuseum unter dem Titel Künstlerförderung angekauft; ansonsten sammelten in Westfalen die Museen in Witten, Hagen, Dortmund, Recklinghausen, Hamm, Soest und Bielefeld in größerem Maße moderne Kunst – nicht zuletzt zu Dokumentationszwecken ihrer lokalen Künstler –, wie sich im Jahre 1937 anlässlich der nationalsozialistischen Beschlagnahmeaktion „Entartete Kunst“ herausstellte.³⁹ Dementsprechend häufig waren die Klagen der Künstler über die Rückständigkeit des Publikums.⁴⁰ Es scheint, als ob die bedeutendsten westfälischen Künstler der Moderne, etwa August Macke, Bernhard Pankok, Bernhard Hoetger oder Peter August Böckstiegel,⁴¹ nicht nur in Groß-

Viegner (1890–1967), in: ders., *Anpassung. Überleben. Widerstand. Künstler im Nationalsozialismus*, Münster 2012, S. 226–234.

38 Vgl. Matsche-von Wicht, *Der Westfälische Kunstverein* (wie Anm. 10), S. 49 f.; Ditt, *Raum und Volkstum* (wie Anm. 12), S. 113; Weiß, *Grenzüberschreitungen* (wie Anm. 12), S. 18.

39 Vgl. Griepentrog, *Museen* (wie Anm. 12), S. 332 ff.; Ralph Klein, *Das Märkische Museum in Witten unter der Leitung von P.E. Noelle 1930 bis 1937*, in: *Märkisches Jahrbuch für Geschichte* 112 (2012), S. 170–208; Dietmar Osses, *Aus Liebe zur Heimat? Die Hagener Museen im Nationalsozialismus*, in: *Das Hagener Jahrbuch* 1 (1996), S. 99–108; Thomas Grochowiak, *Einleitung*, in: ders. (Hg.), *Kunstschätze in Recklinghausen*, Recklinghausen 1972, S. 9–22; Burkhard Richter, „Das war einmal“. Zur Beschlagnahme „entarteter“ Kunst im Gustav-Lübcke-Museum, in: Maria Perrefort/Ellen Schweizer (Hg.), *Das Museum auf Wanderschaft – eine Zeitreise zu den Stationen der Sammlung. 10 Jahre Neubau Gustav-Lübcke-Museum*, Hamm 2003, S. 65–111; Harald Walter (Hg.), *Präsent. Zur Geschichte eines Fördervereins und seines Museums in Dortmund*, Dortmund 1998, S. 146 ff.; Gerhard Köhn, *Die Kunstsammlung der Stadt Soest und ihre „Ausrichtung nach den Prinzipien nationalsozialistischer Kulturpolitik“ ab 1936/37*, in: *Soester Zeitschrift* 118/119 (2006/2007), S. 162–176; Rüdiger Jörn, „... wird unser Reich Jahrtausend dauern.“ Bielefeld 1933–1945. Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus. Kunsthalle Bielefeld 10.9.–25.10.1981, Bielefeld 1981; Dr. Heinrich Becker zum 100. Geburtstag. Ausstellung der Kunsthalle Bielefeld und des Bielefelder Kunstvereins e.V. im Kulturhistorischen Museum Bielefeld, Welle 61, vom 4.10.–1.11.1981, Bielefeld 1981.

40 Vgl. Reinhardt, *Wende* (wie Anm. 30), S. 14 f.

41 Zu Macke vgl. Gustav Vriesen, *August Macke*, Stuttgart 1957; Klaus Bußmann (Hg.), *Durchfreuen der Natur. Blumen, Gärten, Landschaften. August Macke und die Expressionisten in Westfalen*, Paderborn 1994; Ursula Heiderich (Red.), *August Macke*

städten außerhalb Westfalens ihre künstlerische Ausbildung suchten, sondern dort auch eher ihren Lebensmittelpunkt und ihre Resonanz fanden.⁴²

2.2 Heimatkultur

Die Grundgedanken der Heimatkultur fassten seit der Jahrhundertwende besonders in der Architektur, Malerei und Literatur Fuß. So zeichneten die Künstler und Literaten die Heimat, wozu sie vor allem ihren ländlichen Nahraum und seine Gesellschaft rechneten, gerne im Kontrast zur Literatur und Kunst des Naturalismus als eine idealisierte Wirklichkeit, ja in romantischer Harmonie, und typisierten letztlich ihr Personal nach Geschlecht, Beruf, sozialer Stellung und sogenannter landschaftlicher Eigenart.⁴³ Konfrontationen, Dramatik und Tragik entstanden vor allem dadurch, dass die ungeschriebenen Gesetze der Tradition und der Gemeinschaft – sei es des Generationenvertrages, der Bewahrung des Erbes oder des Verbleibs in seinem Stand und seiner Gemeinde – verletzt wurden. Die Voraussetzungen für derartige Konflikte entstanden häufig dadurch, dass „Übergriffe“ aus der städtischen und industriellen auf die ländliche Welt dargestellt oder dass individuelle Leidenschaften mit den Regeln der Gemeinschaft konfrontiert wurden. In der Heimatkultur ging es also um die Veranschaulichung und Verteidigung der Formen und Prinzipien einer regionalen oder lokalen Welt der Vergangenheit, die als überschaubar, geordnet und stabil erschien. Mit diesen Idealisierungen grenzten sich ihre Vertreter gegenüber Modernisierungsprozessen ab, die bei aller Anerkennung der Vorteile, die sie für die bessere Bewältigung des Alltags boten, die gewohnte Landschaft, die

und die frühe Moderne in Europa, Ostfildern-Ruit 2001; dies., August Macke. Gemälde. Werkverzeichnis, Ostfildern 2008. Zu Pankok vgl. Anm. 8. Zu Hoetger vgl. Dieter Tino Wehner, Bernhard Hoetger. Das Bildwerk 1905 bis 1914 und das Gesamtkunstwerk Platanenhain zu Darmstadt, Alfter 1994; Dieter Golücke, Bernhard Hoetger. Bildhauer. Maler. Baukünstler, Designer, Dortmund 1982; Christian Tümpel (Hg.), Deutsche Bildhauer 1900–1945. Entartet, Zwolle³1992; Bernhard Hoetger. Bildwerke 1902–1936. Texte v. Frauke Engel/Thomas Hirthe, Hannover 1994; Maria Anczykowski (Hg.), Bernhard Hoetger. Skulptur, Malerei, Design, Architektur, Bremen 1998. Zu Böckstiegel vgl. Ernest W. Uthemann, Peter August Böckstiegel, Münster 1984; Ernst-Gerhard Güse (Hg.), Peter August Böckstiegel. Retrospektive zum 100. Geburtstag. Ausstellungskatalog, Münster 1989; Vita von Wedel/Jutta Hülsewig-Johnen (Hg.), Peter August Böckstiegel. Menschen und Landschaften. Monographie und Werkverzeichnis, Köln 1997; Klaus Kösters (Hg.), Peter August Böckstiegel, die Bauern und die Kunst, Münster 2009; David Riedel, Peter August Böckstiegel: Die Gemälde 1910–1951, München 2014.

42 Vgl. Happel, Westfalen (wie Anm. 16), S. 10f.

43 Vgl. z.B. Erika Jenny, Die Heimatkunstbewegung. Ein Beitrag zur neueren deutschen Literaturgeschichte, Diss. Basel, Basel 1934.

Wertewelt sowie die soziale und politische Hierarchie, letztlich die Einheit einer vergangenen, als harmonisch und national-christlich empfundenen Ordnung zu verändern drohten.⁴⁴

Auch in den Bereichen der Wissenschaft und der Heimatbewegung entfaltete sich die Heimatideologie. Die Heimatvereine orientierten ihre Arbeit vor allem auf den konkreten Schutz und die Erhaltung von Zeugnissen der Vergangenheit, d.h. von Bau-, Kunst- und Naturdenkmälern, z.T. auch auf die Verschönerung ihres Umfeldes. Seit der Jahrhundertwende erweiterte sich dann der Schutzgedanke von einzelnen Sachzeugnissen auf den Menschen. Die Bevölkerung des Reiches erschien in Stämme gegliedert, die sich nach dem Ende der Völkerwanderung mit der Sesshaftwerdung der Germanen herausgebildet hätten. Anfangs wurden sie als „Blutgemeinschaften“, dann als militärische, politische und kulturelle Vergemeinschaftungen angesehen. Sie hätten im Großen und Ganzen bis in die Gegenwart ihr „Volkstum“, d.h. ihr „Wesen“ oder ihren „Charakter“, bewahren können. Ausschlaggebend dafür sei, dass das Volkstum der Stämme und die darauf aufbauende Kultur durch den Raum, die Rasse und die Geschichte, d.h. durch langfristig wirkende und gemeinschaftsbildende Kräfte geprägt worden seien. Die Stämme und ihr Volkstum hätten einen Eigenwert, der möglichst nicht durch Vermischungen und durch internationale Kultur- bzw. Zivilisationseinflüsse nivelliert werden solle. Das Volkstum komme besonders unverfälscht in der ländlichen Gesellschaft, ihren Sitten und Bräuchen, Festen und Feiern sowie in der materiellen Volkskunst, etwa der Bauweise, den Möbeln oder den Textilien, zum Ausdruck; hier herrsche auch noch die als ursprünglich angenommene familiär und nachbarschaftlich gegliederte stammliche Gemeinschaft. Die Kehrseite dieser in den Vereinen und der entstehenden Volkskunde vertretenen Volkstumsideologie und Agrarromantik war die scharfe Kritik an bestimmten Phänomenen der modernen Kultur von der Musik über den Tanz bis hin zur Kunst und zum Film, die das regionale Volkstum und die nationale Kultur zurückdrängen und verwässern würden.

Zu den Ursachen für die Entstehung und Entfaltung dieser weit über den Schutz und die Pflege der materiellen Kultur der Vergangenheit hinausgehenden Heimatideologie gehörte die Überzeugung, dass eine bodenständige, d.h. als echt und ursprünglich verstandene Regionalkultur gegenüber der Kultur der Großstädte und insbesondere der Hauptstadt Berlin, die teils als international-

44 Vgl. generell Ernst Rudorff, *Heimatschutz*, 1897, St. Goar 1994. Vgl. z.B. für die Literatur Martin Greiner, *Heimatkunst*, in: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, Bd. 1, Berlin 1958, S. 629–631.

undeutsch, teils als vergnügungsorientiert-oberflächlich angesehen wurde, einen eigenen, größeren Wert habe. Deshalb lebte auch in der Landesgeschichte und Heimatkunde das Bedürfnis nach der Erforschung der eigenen regionalen und lokalen Geschichte gegenüber dem Interesse an der Herrschergeschichte mit ihren „Haupt- und Staatsaktionen“ auf. Diese Überzeugung und der Regionalstolz gaben der im 19. Jahrhundert stetig wachsenden Sammel- und Forschungstätigkeit auf lokaler und regionaler Ebene einen wissenschaftlichen und emotionalen Fluchtpunkt. Abgesehen von diesem Regional- und Lokalstolz kam in der Heimatgeschichte und der Hochschätzung der Heimatkultur auch ein quasi demokratisches Bedürfnis zum Ausdruck: Denn als geschichts- und kulturwürdig galten den Vertretern der Heimatbewegung nicht mehr nur die Leistungen bedeutender Persönlichkeiten, sondern auch die Schöpfungskraft des „Volkes“, so wie sie sich in den Zeugnissen seiner ideellen und materiellen Produktion niederschläge. Vor diesem Hintergrund wurde auf der einen Seite das Handwerk und die Laienkunst gegenüber der industriellen Produktionsweise aufgewertet, während auf der anderen Seite bei den sogenannten Genies auf deren Herkunft aus bestimmten Landschaften und Stämmen verwiesen wurde. Es verwundert deshalb nicht, dass nicht nur die Heimatgeschichte, sondern auch die Heimatkunst und -literatur mit ihren schlichten Darstellungsweisen und gemeinschaftsorientierten Zielsetzungen breiten Kreisen der Bevölkerung ungleich zugänglicher war als etwa die als elitär und unverständlich empfundenen, die Hässlichkeit und Sozialkritik nicht scheuenden Kunstwerke der Moderne.

Nach der Niederlage des Deutschen Reichs im Ersten Weltkrieg lebte die Heimatkultur weiter auf. Zwei Ursachen waren dafür von Bedeutung. Zum Ersten wuchs in konservativen Kreisen, aus denen das Gros der Künstler der Heimatkultur stammte und die ihre Werke rezipierten, die Überzeugung, dass es mehr denn je erforderlich sei, sich auf das Eigene, auf die deutschen Stämme und deren Kultur, zu konzentrieren, um daraus die Kraft zur Erneuerung zu schöpfen. Dazu wiesen die Heimatideologen auf die prägenden Merkmale der Heimat hin, die alle Menschen – gleich welcher sozialen Stellung, Konfession und Parteipräferenz – verbinden würden. Die Hinwendung zu internationalen Kulturphänomenen und die Wahrnehmung einseitiger Interessen erschienen gegenüber den Verpflichtungen gegenüber der Heimat gleichsam als Verrat.

Zum Zweiten erfuhr die Heimatkultur im Unterschied zur kulturellen Moderne, deren Vertreter sich weitgehend über den Markt finanzieren mussten, eine besondere öffentliche Förderung, die aus zwei geradezu gegenläufigen Motiven resultierte. Zum einen erschien der öffentlichen Hand die Heimatkultur mit ihren idealisierten Gemeinschaftswerten und ihrer Zuordnung zu Volk und Reich als national wertvoll. Ihre Förderung war zudem gesellschaftlich und po-

litisch keineswegs so umstritten wie etwa diejenige der kulturellen Moderne, die als die Kultur einer elitären Gruppe bzw. weniger Liebhaber galt. Zum anderen konnte die Heimatkultur aber auch regionalistische bzw. antizentralistische Zielsetzungen kulturell fundieren, die in der Weimarer Republik phasenweise aufgrund der Schwäche der Zentralgewalt auflebten. Die öffentliche Förderung erfolgte durch Ankäufe von Heimatkunst, die Auftragsvergabe für Siedlungsbauten im Heimatstil sowie durch die Subventionierung von Heimatvereinen und Heimatmuseen,⁴⁵ die sich dem Sammeln, Erforschen und Präsentieren der Zeugnisse der Volkskultur, von der Sprache über die Volkskunst bis hin zur Volksgeschichte, widmeten.

Ein besonderes Engagement für die Förderung der Heimatkultur zeigte der Provinzialverband Westfalen.⁴⁶ In Westfalen hatte sich die Dachorganisation der westfälischen Heimatvereine, der im Jahre 1915 gegründete Westfälische Heimatbund (WHB), unter dem Einfluss seines Geschäftsführers, des Volksschullehrers und Heimatdichters Karl Wagenfeld, zu Beginn der 1920er Jahre programmatisch von einer stark architektonisch ausgerichteten Schutz- und Erziehungsbewegung zu einer umfassenden kulturpolitischen Bewegung umgestaltet. Sie wollte über den materiellen Schutzgedanken hinaus auch das „Volkstum“ der Westfalen schützen und die ansässige Bevölkerung zu „Westfalen“ erziehen. Entscheidend für diese Zielsetzung waren wohl Wagenfelds Erfahrungen vor dem Ersten Weltkrieg als Volksschullehrer im Kreis Recklinghausen, wo er die Probleme erlebt hatte, die aus der Zuwanderung ostdeutscher und polnischer Arbeitskräfte in das Ruhrgebiet resultierten. Seine Schlussfolgerungen richteten sich jedoch weniger darauf, Maßnahmen anzuregen, die den Zuwanderern ihre soziale und kulturelle Integration erleichtern sollten, als vielmehr darauf, der ansässigen Bevölkerung ihr „westfälisches Volkstum“ bewusst zu machen, um sie gegenüber fremden Kultureinflüssen zu immunisieren.⁴⁷

Aus diesem Grundgedanken der Identitätsstärkung der ansässigen Bevölkerung Westfalens entwickelten die Kulturdezernenten des Provinzialverbandes

45 Vgl. für Westfalen Martin Griepentrog, „Frischer Wind“ in der musealen „Leichenkammer“. Zur Modernisierung kulturhistorischer Museen von der Jahrhundertwende bis zum Nationalsozialismus, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 42 (1991), S. 153–173.

46 Vgl. Ditt, *Raum und Volkstum* (wie Anm. 12).

47 Vgl. Karl Ditt, *Vom Heimatverein zur Heimatbewegung. Westfalen 1875–1915*, in: *Westfälische Forschungen* 39 (1989), S. 232–255; ders., *Karl Wagenfeld (1869–1939): Dichter, Heimatfunktionär, Nationalsozialist?*, in: Matthias Frese (Hg.), *Fragwürdige Ehrungen!? Straßennamen als Instrument von Geschichtspolitik und Erinnerungskultur*, Münster 2012, S. 179–232.

ein umfangreiches System der Förderung und Einrichtung von Kulturorganisationen und -institutionen. Diese wurden ganz auf das Ziel ausgerichtet, die materiellen Erscheinungsformen dieses Stammes und seines Siedlungsraumes zu sammeln, zu schützen, zu erforschen und darzustellen. Damit initiierte und förderte der Provinzialverband eine kulturelle Grundlagenarbeit zu „Stamm“ und „Raum“ der Westfalen. Sie diente ihm zudem seit Ende der 1920er Jahre zur Begründung politischer Argumentationen, die von der Abwehr territorialer Ansprüche auf Westfalen bzw. der Anpassung der Grenzen des politischen an einen großzügig bestimmten kulturellen Raum Westfalen bis hin zur Gewährung umfassender Selbstverwaltungsrechte für den „westfälischen Stammesorganismus“ reichten. Dafür machte der Provinzialverband auch den Westfälischen Heimatbund mit Hilfe hoher finanzieller Subventionen zu einem Legitimations- und Unterstützungsorgan seiner Kulturpolitik. Diese Begünstigungen und Nutzungen verschafften dem WHB weit über seine „natürliche“ Resonanz Bedeutung und bereiteten eine günstige Atmosphäre für die Produktion verschiedener Formen der Heimatkultur.⁴⁸

In der Tat entwickelte sich die Heimatbewegung in Westfalen unter der Förderung des Provinzialverbandes im Vergleich zu anderen preußischen Provinzen vergleichsweise stark. Der WHB differenzierte seit Beginn der 1920er Jahre seine Organisation durch die Gründung sogenannter Fachstellen, d.h. sachorientierter Arbeitskreise, die Untergliederung seines Organisationsraumes in sogenannte Heimatgebiete, durch die Herausgabe einer Heimatzeitschrift, seit dem Jahre 1930 auch eines Rundschreibens und durch die Abhaltung jährlicher Westfalentage aus. Ende der 1920er Jahre zählten die ihm angeschlossenen Heimatvereine etwa 7.000, vor allem dem Bildungsbürgertum zugehörige Mitglieder.⁴⁹

Unter den kulturellen Einrichtungen der Heimatbewegung profitierten vor allem die Heimatmuseen von der öffentlichen Förderung.⁵⁰ Ihre Zahl war zu Beginn der Weimarer Republik in Westfalen relativ gering; sie stieg jedoch bis zum Zweiten Weltkrieg überproportional von etwa 40 auf 100 an, so dass sie jetzt hier

48 Dazu trug etwa im Jahre 1935 die Schaffung eines Westfälischen Literaturpreises bei, dessen Idee aus Kreisen des WHB kam und der im Dritten Reich an regionale Heimdichterinnen und -dichter vergeben wurde. Vgl. Karl Ditt, Der Westfälische Literaturpreis im Dritten Reich. Die Förderung westfälischer Schriftsteller/innen zwischen Kunst-, Heimat- und Parteipolitik, in: Westfälische Forschungen 42 (1992), S. 324–345.

49 Vgl. Ditt, Raum und Volkstum (wie Anm. 12), S. 70.

50 Vgl. Martin Roth, Heimatmuseum. Zur Geschichte einer deutschen Institution, Berlin 1990.

wie im Reich insgesamt etwa die Hälfte aller Museen ausmachte.⁵¹ Ursprünglich waren die Heimatmuseen entweder aus der Sammeltätigkeit eines einzelnen Stifters, der hier seine Liebhabereien oder Reiseandenken versammelte, oder der zumeist grenzenlosen Sammeltätigkeit eines Heimatvereins entstanden. Letztere wurde häufig von Lehrern im ehrenamtlichen Nebenamt geführt, die zwar fachliche, meist aber kaum größere museumsdidaktische Kenntnisse hatten. Zu Beginn der Weimarer Republik bildete sich dann die Auffassung heraus, dass die Heimatmuseen nur die Zeugnisse aus der Kultur und Natur der näheren Umgebung sammeln sollten, seien sie bemerkenswert oder typisch. Damit blieben sie nur wenig selektierende Anlaufstellen für ein breites Sammlungsspektrum von Ausgrabungsfunden über landwirtschaftliche Geräte bis hin zu Haushaltsgegenständen, die vor Zerstörung oder Verschleppung gesichert werden sollten. Infolgedessen entwickelten sie sich häufig zu überfüllten, wenig didaktisch organisierten Lagerstätten, von Kritikern Raritätenkabinette oder Trödelbuden genannt.⁵² Die Objekte waren selten adäquat bezeichnet und erklärt. Häufig waren diese Heimatmuseen auch wegen Mittellosigkeit und Personalmangels der Öffentlichkeit nur am Sonntag für wenige Stunden zugänglich. Wenn der Platzbedarf oder die Finanzierung die Kräfte der Gründer überstiegen, konnten sie die Sammlungen manchmal den Kommunen erfolgreich zur weiteren Trägerschaft und Unterhaltung andienen.⁵³

Angesichts dieser institutionellen Defizite, des wachsenden Bedürfnisses zur Musealisierung der gewohnten, vorwiegend ländlichen Lebenswelt und der Chance, den eigenen politischen Trägern, den Kommunen und Kreisen in Westfalen, nützen zu können und sich damit selbst zu legitimieren, gründete der Provinzialverband Westfalen im Jahre 1926 eine Vereinigung westfälischer Museen, die er der Leitung des Direktors und der Geschäftsführung des Direktorialassistenten des Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte unterstellte.⁵⁴ Damit wollte er den zunächst 19 auf freiwilliger Basis beteiligten Heimatmuseen professionelle Schulung und Beratung bei der Inventarisierung und Katalogisie-

51 Vgl. Griepentrog, Museen (wie Anm. 12), S. 23, 51 ff., 411.

52 Vgl. zum Beispiel Ludwig Schröder, Das Mendener Heimatmuseum, in: Heimatblätter der Roten Erde 3 (1922), H. 2/3, S. 63–64, hier S. 63.

53 Vgl. Wilhelm Peßler, Das Heimatmuseum, seine Bedeutung, seine Ziele und Aufgaben, in: Heimatblätter der Roten Erde 4 (1925), S. 39–41. Vgl. beispielhaft zu den Heimatmuseen in Westfalen Eckhard Trox, Kulturmilieu und Museumsgründungen. Träger der Bestrebungen für den Aufbau historischer Museen in Städten der ehemaligen Grafschaft Mark vor dem Zweiten Weltkrieg, in: Westfälische Forschungen 47 (1997), S. 31–65.

54 Vgl. VA LWL 701, Nr. 87.

rung, Sicherung und Versicherung, Restaurierung und Konservierung, Gliederung und Präsentation ihrer Bestände, z.T. auch materielle Hilfen in Form von Vitrinen, Schränken etc. und direkte Finanzsubventionen zuteilwerden lassen. Zugleich wollte er aber wohl auch dem Gründungsieber von Heimatmuseen begegnen, das im Zuge des Aufschwungs der Heimatbewegung seit Beginn der 1920er Jahre anstieg. Denn an den einzelnen Standorten wurden vielfach die gleichen Objekte für sammelwürdig gehalten; zudem war das Bedürfnis nach Stärkung der lokalen Identität häufig größer als die sachlich und finanziell erforderlichen Lagerungs-, Konservierungs- und Präsentationsmöglichkeiten.⁵⁵

Ziel der Heimatmuseen war, das, was als Natur und Kultur der Heimat, insbesondere der Kultur des Volkes verstanden wurde, in möglichst vielen Facetten im Museum zu präsentieren. Im Unterschied zu den etablierten Kunstmuseen ging es ihnen nicht um die Präsentation der Schönheit von Objekten oder in einem weiteren Sinne um die ästhetische Geschmacksbildung. Vielmehr sollten sie in die Natur, Kultur und Geschichte der lokalen und regionalen Heimat einführen. Es ging also um Volkspädagogik und Erwachsenenbildung sowie um die Stärkung des Westfalenbewusstseins und der Westfalenliebe, gleichsam um die Fortsetzung des Heimatkundeunterrichts auf den Volksschulen.⁵⁶ Diese Konzeption führte zumeist zur Präsentation einer volkskundlich geprägten, ländlich-handwerklichen Welt. Anläufe in Dortmund oder Witten, die Museen stärker als Gewerbemuseen mit Objekten der Technik oder der Industrialisierung zu akzentuieren, erlagen der Dominanz der traditionellen, industriefreien Heimatideologie;⁵⁷ Ansätze zur Präsentation der kulturellen Moderne existierten kaum.

3. Zusammenfassung

Überblickt man das kulturelle Leben Westfalens in der Weimarer Republik, so wird deutlich, dass die Ideen der Kultur der Moderne und die Heimatkultur zwei Flügel des kulturellen Spektrums bildeten. Dabei scheint es, als ob die moderne Kultur, wie sie in den Spielplänen der Theater,⁵⁸ in der Literatur und der Kunst

55 Vgl. Heimatmuseum, in: Heimatblätter der Roten Erde 4 (1925), S. 381 f.; Griepentrog, Museen (wie Anm. 12), S. 124 ff.

56 Vgl. ders., Museen (wie Anm. 12), S. 156 ff.

57 Vgl. ebd., S. 180 ff.

58 Vgl. Konrad Dussel, Provinztheater in der NS-Zeit, in: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte 38 (1990), S. 75–111, S. 82.

zum Ausdruck kam, zwar größere Resonanz in der öffentlichen Meinung fand, faktisch aber schwächer als die Heimatkultur ausgeprägt war. Dafür waren mehrere Gründe ausschlaggebend. Falsch wäre es, für den hier behandelten Bereich der Kunst anzunehmen, dass es in Westfalen an modernen Künstlern gemangelt habe. Die Vielzahl der nach dem Ersten Weltkrieg an mehreren Orten ans Licht tretenden Künstler und Künstlergruppen sowie die renommierten Namen aus der ersten Künstlergeneration der Moderne wie August Macke, Bernhard Pankok oder Bernhard Hoetger bzw. aus der zweiten Künstlergeneration wie Josef Albers, Fritz Levedag oder Fritz Winter belegen das Gegenteil.

Die Frage ist eher, warum es zu keiner Zentrums- und Schulbildung der kulturellen Moderne kam und warum viele große Künstler nicht in Westfalen blieben.⁵⁹ Zwei Erklärungen lassen sich dafür anführen. Eine erste besteht darin, dass es in Westfalen im Bereich der Kunst an einer großen Ausbildungsstätte und einem Ausstellungszentrum fehlte, wie sie etwa im benachbarten Rheinland mit der Akademie und dem Kunstmarkt in Düsseldorf,⁶⁰ den Museen in Köln oder in Hessen mit der Kunstakademie in Kassel gegeben waren. Sie bildeten in der Regel Anziehungspunkte bzw. Kristallisationszentren, aus denen entweder über die Akademielehrer oder in Absetzung davon Künstlerszenen und -gruppen entstanden. In Westfalen konnten die Handwerker- und Kunstgewerbeschulen in Münster (gegr. 1877),⁶¹ Wiedenbrück,⁶² Gelsenkirchen, Dortmund (gegr. 1904) und Bielefeld (gegr. 1907) nur Schwundformen dieser Funktionen übernehmen.⁶³ Immerhin bildeten ihre Absolventen häufig lokale Künstlervereinigungen, so dass insbesondere zu Beginn der Weimarer Republik die Zahl der Künstler deutlich zunahm. Wenige konnten ausschließlich von ihrer Kunst leben; die meisten lebten von einem Hauptberuf. So begünstigte in Bielefeld bereits vor dem Ersten Weltkrieg die Existenz einer Handwerkerschule die Entstehung der

59 Vgl. Wille, Westfalen (wie Anm. 16), S. 10 f.

60 Vgl. Eduard Trier, Zweihundert Jahre Kunstakademie Düsseldorf anlässlich der 200. Wiederkehr der Gründung der Kurfürstlichen Akademie in Düsseldorf im Jahre 1773, Düsseldorf 1973; Der westdeutsche Impuls 1900–1914. Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet. Düsseldorf. Eine Großstadt auf dem Weg in die Moderne, hg. v. Kunstmuseum Düsseldorf, Düsseldorf 1984.

61 Vgl. Klaus Bußmann, Kunstgewerbeschulen in Münster, in: Grafik und Objekt. Fachhochschule Münster. Fachbereich Design, 1878–1978, Münster 1982, S. 5–19.

62 Vgl. Benedikt Große Hovest/Marita Heinrich, Die Wiedenbrücker Schule. Kunst und Kunsthandwerk des Historismus, Paderborn 1991, S. 21 ff.

63 Vgl. generell Gisela Moeller, Die preußischen Kunstgewerbeschulen, in: Ekkehard Mai u.a. (Hg.), Kunstpolitik und Kunstförderung im Kaiserreich. Kunst im Wandel der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte, Berlin 1982, S. 113–129.

„Roten Erde“, einer Gruppe moderner Künstler.⁶⁴ In Münster scheinen Lehrer der Kunstgewerbeschule in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre durch Personalunionen mit ihrer Mitgliedschaft in der „Schanze“ diese Funktion übernommen zu haben.⁶⁵ In Wiedenbrück diente die Gewerbeschule den lokalen Werkstätten, die sich primär der kirchlichen Kunst widmeten.

Eine zweite Erklärung für die schwache Ausprägung der kulturellen Moderne in Westfalen lag in den langen Vorbehalten des Bürgertums gegenüber der modernen Kunst, die im Wesentlichen erst zu Beginn der Weimarer Republik reduziert wurden. Zudem war in Westfalen die Gruppe der aufgeklärten und kaufkräftigen Bürger, wie sie in der Regel in den Großstädten anzutreffen ist, relativ schwach. So waren die Großstädte des Ruhrgebiets – gemessen an der Ausstattung mit kommunalen kulturellen Einrichtungen und der Größe ihrer bürgerlichen Schichten – „Minderstädte“ (Heinz Stoob).⁶⁶ Es fehlte hier gleichsam an einem Sockel der etablierten klassisch-humanistischen Kultur, der offenbar eine wesentliche Voraussetzung für die Entstehung bzw. die Absetzung einer modernen Kultur war. Die Provinzialhauptstadt Münster, wenngleich mit der Ausstattung durch kommunale und provinzielle Kulturinstitutionen durchaus verwöhnt und von einer breiten, kaufkräftigen Bürgerschicht bestimmt, war dagegen in der Weimarer Republik noch in hohem Maße religiös und das bedeutete in der Regel: kritisch gegenüber der kulturellen Moderne und der Massenkultur eingestellt.⁶⁷ Das Bürgertum der Industriestädte des märkischen Sau-

64 Vgl. Gerhard Renda, Von der Handwerker- und Kunstgewerbeschule zur Werkkunstschule, in: Andreas Beaugrand/ders. (Hg.), *Werkkunst. Kunst und Gestaltung in Bielefeld 1907–2007*, Bielefeld 2007, S. 97–193, S. 110 ff.; Jutta Hülsewig-Johnen, Vom Handwerk zur Kunst. Ludwig Godewols und seine Schüler, in: dies./Thomas Kellein (Hg.), *Der Westfälische Expressionismus*, München 2010, S. 50–83.

65 Vgl. Kauder-Steiniger, *Avantgarde* (wie Anm. 20), S. 54.

66 In der Weimarer Republik gab es im westfälischen Teil des Ruhrgebiets größere Museen nur in Dortmund (seit 1883) mit einem Akzent auf Volkskunst, in Witten und in Hamm jeweils seit 1886. Vgl. *Dortmunder Kunstbesitz. Museum für Kunst und Kulturgeschichte. Erwerbungen 1934–1958. Ausstellung zum 75jährigen Bestehen des Museums*, Dortmund 25.6.–5.10.1958, o.O. 1958; Rolf Fritz, *Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund*, Hamburg 1964; Zink, *Das städtische Gustav-Lübcke-Museum* (wie Anm. 27); B. Richter, *Städtisches Gustav-Lübcke-Museum Hamm 1886–1986. Hundert Jahre Sammlung*, Hamm 1986. Im rheinischen Teil des Ruhrgebiets gab es seit dem Jahre 1922 das Folkwang-Museum in Essen und seit dem Jahre 1934 das Lehmbruck-Museum in Duisburg. Vgl. Michael Fehr, *Museumslandschaft Ruhrgebiet – eine Skizze*, in: Otmar Alt (Hg.), *Das Ruhrgebiet – Kulturlandschaft in Europa*, Duisburg 1990, S. 51–58, S. 54.

67 Vgl. dazu den Satz aus den Lebenserinnerungen des Dichters Heinrich Hart zu dem Milieu in Münster während der 1880er Jahre: „Unter solchen Umständen war es kein

erlandes war zwar aufgeschlossen und kaufte durchaus moderne Kunst, war aber zahlenmäßig zu klein, um eine größere moderne Kunstszene zu tragen; gleiches galt für das Bürgertum in den Städten Minden-Ravensbergs.

Obwohl die regionalen Maler der Moderne nicht die expressionistische Sozialkritik eines Otto Dix oder George Grosz übten⁶⁸ und obwohl das Ruhrgebiet als größte deutsche Industrieregion die Wirtschaft und Gesellschaft Westfalens wesentlich bestimmte, wurden in der regionalen Kunst nicht einmal die industrielle Welt und die sozialen Probleme näher behandelt.⁶⁹ Vielmehr thematisierten selbst die Spitzenvertreter der modernen Kunst in Westfalen wie etwa Wilhelm Morgner, Christian Rohlf, Peter August Böckstiegel oder Eberhard Viegner – ganz wie die Heimatmaler – primär Landschafts- und Stadtscenen, Porträts und Stilleben. Damit beschickten sie das rasch expandierende Ausstellungsleben,⁷⁰ und ihre Bilder wurden von den Museen der größeren Städte Westfalens angekauft.⁷¹ Zwar teilten viele Museumsdirektoren nicht die Aggressionen der Vertreter der Heimatkultur gegenüber der kulturellen Moderne⁷² und zeigten auch nicht die Ablehnung, die bei den Vertretern der Arbei-

Wunder, daß mit der Zeit der Schauplatz Münster sich für unser Wollen und Trachten zu eng erwies. Wir [sein Bruder Julius und er, K.D.] sehnten uns nach größeren und freieren Verhältnissen, die neue Reichshauptstadt wirkte schon lange wie ein Magnet auf uns.“ Heinrich und Julius Hart, *Lebenserinnerungen. Rückblicke auf die Frühzeit der literarischen Moderne (1880–1900)*, hg. u. komment. v. Wolfgang Bunzel, Bielefeld 2006, S. 28.

68 Vgl. z.B. für die Künstler der Schanze Kauder-Steiniger, *Avantgarde* (wie Anm. 20), S. 56f.

69 Ausnahmen sind die Maler Klaus Duda und Friedrich G. Einhoff, vgl. dazu die Aufsätze von Klaus Kösters, in: ders. (Hg.), *Anpassung* (wie Anm. 26), S. 74–82 bzw. S. 83–88. Vgl. für Conrad Felixmüller Friedrich W. Heckmanns, „Dies ist, was ich sah“ – Conrad Felixmüller im Ruhrrevier, in: Reinhold Happel (Hg.), *Der Expressionismus und Westfalen, Münster o.J. [1990]*, S. 203–207; Jutta Hülsewig-Johnen (Hg.), *Conrad Felixmüller – Peter August Böckstiegel. Arbeitswelten*, Köln 2006.

70 Vgl. Kauder-Steiniger, *Avantgarde* (wie Anm. 20), S. 50; Hülsewig-Johnen, *Westfälischer Weltsinn* (wie Anm. 16), S. 10.

71 Vgl. Katrin Winter u.a. (Hg.), *Ich und die anderen. Wilhelm Morgner. Zeichnungen des Expressionismus*, Münster 2005.

72 So referierte Ossenberg: „Die Träger der gegenwärtigen Kultur scheinen eine kaum mehr organisch gewachsene Oberschicht zu bilden, deren schöpferische Kräfte sich nicht aus dem Ganzen eines heimatgebundenen Volks- und Stammestums fortgesetzt erneuern, sondern in der Inzucht rein geistiger, dem eigenen Bezirke entstammender Anregungen verzehren.“ *Kunst und Künstler Westfalens* (wie Anm. 7), S. 65. Vgl. für den Leiter des Städtischen Museums in Bielefeld und engagierten Anhänger der Heimatbewegung, Dr. Eduard Schoneweg, ders., Karl Altenbernd, in: *Ravensberger Blätter* Mai/Juni 1930, S. 40; Jörn, „... Wird unser Reich Jahrtausend dauern“ (wie Anm. 39). Zu Schoneweg vgl. Karl Ditt, *Der „Minden-Ravensberger“*. Zum Wandel

terbewegungskultur und des Katholizismus vorherrschte,⁷³ viele hatten jedoch Skepsis, ob sich diese Kunst dauerhaft halten würde, gleichsam museumswürdig sei. Den Malern war diese Skepsis gegenüber der modernen Kunst durchaus bewusst – Paul Klee formulierte: „Uns trägt kein Volk“⁷⁴ –, so dass vermutlich nicht nur das Kaufverhalten auf dem freien Markt, sondern auch die Präferenzen der großen öffentlichen Museen die Motivwahl und den Stil der Kunst in Westfalen mitbestimmten.

Demgegenüber fanden die Heimatkunst und -literatur sowie die Heimatbewegung, obwohl sie stärker als die kulturelle Moderne im Windschatten der öffentlichen Meinung lag, eine deutlich stärkere, wenn auch nicht so spektakuläre Verbreitung. Dazu trugen mehrere Faktoren bei. Zum Ersten behandelten die Produkte der Heimatkunst und -literatur klare, positive, ja stereotypische Inhalte und Probleme, so dass sie leicht fassbar waren bzw. geteilt werden konnten. Zum Zweiten schien die Heimatkultur „das Volk“ zu thematisieren, obwohl sich die Handlung, die Thematik und die Zeugnisse zumeist auf das Handwerk, die großbäuerliche Kultur und das Landleben konzentrierten, während die Arbeiter und das Stadtleben unterbelichtet blieben. Dieses Themenspektrum erschien jedoch als repräsentativer als die Thematik der kulturellen Moderne, in der soziale Extremphänomene oder schwer erschließbare Abstraktionen bis hin zu geometrischen Figuren zu dominieren schienen. Zum Dritten waren die Inhalte und Ziele der Heimatkultur zumeist in einen Regional- und Nationalstolz eingebettet, so dass sie für breite Kreise der Bevölkerung akzeptabel waren. In diesen Wertsetzungen lag auch ein wesentlicher Grund dafür, dass die Städte und der Provinzialverband Westfalen die Heimatkultur unter dem Titel „Volksbildung“ stark subventionierten.⁷⁵ Selbst das neue Massenmedium des Rundfunks, das sich seit den frühen 1920er Jahren rasch verbreitete, gab der Heimatkultur deut-

eines Sozialstereotyps im 19. und 20. Jahrhundert, in: Johannes Altenberend (Hg.), Ein Haus für die Geschichte. Festschrift für Reinhard Vogelsang, Bielefeld 2004, S. 383–400.

73 Vgl. z.B. Norbert Fasse, Volkstum als „unsere heiligste Tradition“. Zum weltanschaulichen Gepäck des katholischen Milieus im westlichen Münsterland 1918–1933, in: Ingeborg Höting u.a. (Hg.), Das Westmünsterland in der Weimarer Republik und der NS-Zeit. Eine Aufsatzsammlung, Vreden 2010, S. 9–54, hier S. 9.

74 Vgl. generell Peter Gay, Die Republik der Außenseiter. Geist und Kultur in der Weimarer Zeit 1918–1933, Frankfurt 1987.

75 Vgl. zur Subventionierung von Museumsgründungen Eckhard Trox, Museumsgründungen in den Städten der ehemaligen Grafschaft Mark im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert – konservatives Kulturmilieu und lokale historische Identität, in: ders. (Hg.), Preußen und Wir. Wirtschaft, Bürgertum und Alltag im südlichen Westfalen 1800–1918, Lüdenscheid 1998, S. 133–152.

lich größeren Raum als der kulturellen Moderne.⁷⁶ Es verwundert deshalb nicht, dass die nationalsozialistische Kulturpolitik mit ihrer seit 1936/37 verschärften Wendung gegen die moderne Kunst mehr auf Zustimmung denn auf Ablehnung in der Bevölkerung traf.

76 Der Geschäftsführer des WHB, Karl Wagenfeld, saß seit dem Jahre 1928 als Vertreter der westfälischen Interessen im Kulturbeirat des Westdeutschen Rundfunks und sorgte hier für die Berücksichtigung der Themen und Ziele der westfälischen Heimatbewegung, nicht zuletzt auch seiner eigenen dichterischen Werke. Er wurde darin durch den Kulturdezernenten des Provinzialverbandes Westfalen, Karl Zuhorn, stark unterstützt. Vgl. Ditt, Karl Wagenfeld (wie Anm. 47), S. 201 f.; Renate Mohl, Der Aufbruch. Der Westdeutsche Rundfunk in der Weimarer Republik, in: Klaus Katz u.a. (Hg.), *Am Puls der Zeit. 50 Jahre WDR, Bd. 1: Die Vorläufer 1924–1955*, Köln 2006, S. 27–85; Nina Heidrich, „Funk frei! Für die Brüder an Ruhr und Rhein.“ Zu Rundfunk und Region in der Weimarer Republik, in: *Geschichte im Westen* 25 (2010), S. 89–104.